

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.21>

Реутов Антон Сергеевич

ВОСПРИЯТИЕ ВИДИМОГО: СООТНОШЕНИЕ ОПТИЧЕСКОГО И ТАКТИЛЬНОГО В РАМКАХ ВИЗУАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

В статье обосновывается одна из актуальных проблем визуальных исследований - проблема соотношения визуального и тактильного. Для этого, ссылаясь на авторитетные мнения современных ученых, автор характеризует визуальную культуру как медиальную. В коммуникативном акте (даже в зрительном) большое значение имеет материальный объект, который присутствует в реальности. Тактильное и визуальное работают вместе в акте восприятия и не всегда легко различимы. На основе идей Гумбрехта об изменении методологии гуманитарных наук в работе объясняется процесс восприятия через "производство присутствия", соположение объекта и воспринимающего.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2018/2/21.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 2(88) С. 85-89. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2018/2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

CONCEPT "FOOD" IN POST-MODERNISTIC MEDIA-DISCOURSE
(BY THE MATERIALS OF THE BRITISH PRESS)

Pashkovskaya Tat'yana Grigor'evna, Ph. D. in Philosophy
Nosov Magnitogorsk State Technical University
czaczulia@inbox.ru

The article examines the usage of the concept "food" in the British press. The author analyzes contextual realization of the concept and identifies behavioural stereotypes and alimentary practices, which are imposed and popularized in the modern society. The analysis of the modern press indicates the active involvement of the concept "food" in the media discourse and heterogeneity of its usage context. Contrary to traditional for the concept "food" positive connotation, in the post-modernistic media-discourse it often acquires a negative meaning and is associated with diseases, problems of globalization and social segregation.

Key words and phrases: concept; context; post-modernism; the press; food.

УДК 130.2

Дата поступления рукописи: 10.01.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.21>

В статье обосновывается одна из актуальных проблем визуальных исследований – проблема соотношения визуального и тактильного. Для этого, ссылаясь на авторитетные мнения современных ученых, автор характеризует визуальную культуру как медиальную. В коммуникативном акте (даже в зрительном) большое значение имеет материальный объект, который присутствует в реальности. Тактильное и визуальное работают вместе в акте восприятия и не всегда легко различимы. На основе идей Гумбрехта об изменении методологии гуманитарных наук в работе объясняется процесс восприятия через «производство присутствия», соположение объекта и воспринимающего.

Ключевые слова и фразы: оптическое восприятие; тактильное восприятие; синестезия; визуальные исследования; коммуникация; феноменология; производство присутствия.

Реутов Антон Сергеевич

Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина
anton.s.reutov@gmail.com

ВОСПРИЯТИЕ ВИДИМОГО: СООТНОШЕНИЕ ОПТИЧЕСКОГО
И ТАКТИЛЬНОГО В РАМКАХ ВИЗУАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Проблема соотношения визуального и тактильного восприятия, ставшая особенно актуальной с развитием феноменологии, получила дальнейшее развитие в визуальных исследованиях. В этой новой области гуманитарной науки обозначенная проблема развивается в контексте понимания сущности визуальной культуры и визуальности, восприятия визуального (в том числе учитывая тезис об отсутствии число визуальных медиа. Такого мнения придерживается У. Митчелл, говоря о смешанных медиа [15, р. 167]), феномена синестезии.

Цель данной статьи – показать различные аспекты соотношения зрения и осязания в контексте визуальных исследований, продемонстрировать, что в визуальной культуре должно уделяться внимание не только собственно видимому. Обозначенная проблема и предложенные варианты ее решения актуальны, по мнению автора, по двум причинам. Перенос внимания с собственно зрения на комплексное восприятие приведет, во-первых, к использованию феноменологических концептов и методологии в визуальных исследованиях, которые на настоящий момент широко не используются, но их необходимость существует (например, это подчеркивает С. В. Пирогов [9]), во-вторых, позволит сформулировать и использовать понятие образа как существующего, данного «здесь и сейчас объекта», а не просто знака, который воспринимается и трактуется в контексте. Обе эти проблемы озвучиваются современными авторами, являющимися признанными авторитетами в визуальных исследованиях: «... не существует четко описанного концепта визуального знака, который не зависит от лингвистических моделей непосредственно и всецело» [12, с. 178], а также «соглашения и коды, которые лежат в основе нелингвистических символических систем и (более важно) не начинаются с принятия языка, как парадигмы для мышления» [14, р. 12].

В соответствии с целью статьи сформулированы следующие задачи. Во-первых, показать, что визуальная культура не просто является этапом развития современной культуры или особым ее модусом, обусловленным высокой плотностью содержания лишь визуальных артефактов, но как медиальная среда культуры, составляющие которой имеют атрибутивную характеристику быть видимыми. Во-вторых, проанализировать подходы к соотношению визуального и тактильного восприятия в перцептивном акте (как процесс) и опыте (как результат). В-третьих, изложить философские концепты, в которых раскрывается соотношение этих двух способов восприятия, а также пояснить, каким образом данный материал может быть использован в визуальных исследованиях.

В формулировке последней задачи и результатах ее решения заключается новизна статьи. Во-первых, концепт Гумбрехта о производстве присутствия, по мнению автора, является методологически эффективным в контексте визуальных исследований, но до этого в специальной литературе в этом ключе не рассматривавшимся. Во-вторых, в статье приводится неклассический анализ неклассической живописи – исследование

Делезом творчества Бэкона, которое, несмотря на интерес к подобным философским и искусствоведческим работам (работы П. Клоделя, Ж. Диди-Юбермана, Дж. Бергера), лишено внимания в современной аналитической литературе по данной тематике.

Методология статьи выстраивается в соответствии с поставленными задачами и используемым теоретическим материалом. В первую очередь, речь идет о комплексном анализе и компаративистике основных источников, феноменологическом подходе. Так же, как и большинство работ по визуальным исследованиям, автор статьи использует междисциплинарный подход как важнейшую методологическую установку.

Итак, начнем с заявления, что визуальная культура не является собственно визуальной. Томас Митчелл – один из самых авторитетных сегодня исследователей визуального – пытался определить сферу визуальной культуры и специфики ее изучения апофатически, развенчивая заблуждения, сформировавшиеся вокруг этого предметного поля. «Неверно и то, что визуальная культура принимает во внимание только визуальное восприятие. Данное заблуждение возникло как опасный результат развития и все большего возрастания разнообразия визуальных медиа, которые, доминируя над речью, письмом, текстуальностью и теоретически могут привести к атрофированию всех перцептивных возможностей человека, кроме зрения» [15, р. 170]. Визуальная культура, по сути, может называться медиальной, так как перенасыщена именно средствами переноса информации различных видов (по причине развития техники), и уже как следствие – информацией, и как случайность – визуальной информацией.

По мнению Валерия Савчука, визуальный поворот, который сообщил нам об особом статусе визуальной культуры, – не последняя из уже свершившихся трансформаций культуры. За ним следует медиальный поворот. Он называет его суммирующим и, одновременно, фундаментальным. Этот поворот «опирается на признание за любым способом и условием восприятия человека свойства медиальности» [10, с. 102]. В этом смысле особенно важно понимание утраты непосредственности восприятия – обязательного наличия средства (посредника), через которое восприятие ведется.

То есть объектами визуальной культуры лишь исторически являются визуальные медиа – с фотографией и кино исследователи обычно связывают уход от эпохи текста. Но, развиваясь, визуальная культура все больше обогащается артефактами, которые комплексно задействуют различные перцептивные возможности человека. Например, Интернет как медиа сочетает текстуальный и образный контент и «вообще не является визуальным по преимуществу» [2, с. 222], а инсталляции, акционизм, перформативное искусство, по своей сути, требуют присутствия зрителя-участника – человека как такового.

Учитывая сказанное выше о значимости средства в коммуникативном акте (в том числе зрительном), проблема того присутствующего «для-нас» предмета, который переносит визуальный образ, в контексте темы настоящей статьи особенно важна по следующей причине. Если в коммуникативном акте многое зависит от физического объекта, занимающего в пространстве какое-то место и каким-то образом раздражающего субъекта своим наличием (в отличие о информации, раздражитель которой – содержание), осознание получает новые функции в зрительном акте. Различные авторы придерживаются полярных мнений по поводу влияния тех или иных вещей, которые делают процесс восприятия не непосредственным. Можно говорить о технологических расширениях, «усиливающих человеческое восприятие и возможности человеческого тела» [7], или о зрительных протезах, которые «внесли значительные изменения в топографический контекст воссоздания ментальных образов» [3, с. 12]. Оценка на суть замечания не влияет – восприятие самого объекта, переносающего визуальный образ, является значимым составляющим перцептивного акта.

После того как было определено, что, во-первых, исследования визуальной культуры не ограничиваются анализом сущностно визуальных артефактов и, во-вторых, роль физического тела-посредника в коммуникативном процессе недооценена, обратимся к авторам, которые сопоставляют визуальное и тактильное в философии.

Американский кинокритик и психолог Рудольф Анхрейм, решая проблемы визуального восприятия искусства вообще и психологических аспектов видения в частности, находит несколько точек пересечения зрения и осзания. Во-первых, видение тела как трехмерного объекта происходит в процессе осязательного зрения, которое «выражает предмет как объект, имеющий три измерения, постоянную форму и не ограниченный никакой проекцией» [1, с. 102]. Во-вторых, осязание и зрение – фундаментальные чувства, являющиеся причиной восприятия пространства, и работа этих чувств, по мнению Анхрейма, также схожа. Результатом осязания всегда является не чистое наполненное пространство, а тактильные пятна, которые «скомпонованы мозгом тем же путем, каким возникает визуальный образ из множества стимуляций на сетчатке глаза» [Там же, с. 261].

По этому поводу стоит обратиться к работам Мориса Мерло-Понти – представителя визуально ориентированной феноменологии. Его работы часто цитируются авторами, занимающимися визуальными исследованиями, но именно данный аспект – соотношение визуального и тактильного в его философии – изучен недостаточно.

Мерло-Понти, описывая структуру ощущений и обосновывая их конститутивный характер по отношению к Я и к миру, выделяет зрение и осязание из всего ряда возможностей восприятия. Наложение видимого и осязаемого миров представляет в философии французского феноменолога своеобразный вид хиазмы – неразделяемого переплетения.

Философ говорит о взаимном расположении результатов этих ощущений и что по сути осязаемое и видимое есть одно и то же, так как каждое из этих чувств творится телом: полностью занимающим место в пространстве – осязание, частично (в смысле глаз как части тела) – зрение. Наличие двух конституирующих наше бытие чувств в их нераздельности и неслитности говорит нам, что, задаваясь вопросом о визуальном восприятии, мы всегда должны принимать во внимание тактильный опыт. Кроме того, нельзя говорить о голом зрении. Если бы воспринимающий полностью стал своими глазами и не мог иметь никакого другого отношения к миру, кроме как зрительного, исчезло бы тело и сам воспринимающий, полностью растворившись в видимом.

Вместе с этим, не должно быть сомнений, что зрительное восприятие доминирует над тактильным контактом с миром, дополняет его. Опыт слепых, обретших способность видеть, анализируемый Мерло-Понти, свидетельствует об этом. «Ощущения людей, впервые обретших зрение после операции, описывают абсолютно новый, полученный для них способ восприятия пространства и целостности формы» [8, с. 286]. Ощупывая рукой предмет, слепой воспринимает части предметов подобно раздробленным объектам. Целое предмета, а также, что еще важнее, горизонт зримого, мир как сцена могут быть даны только посредством зрения. Подобную мысль мы встречаем и в текстах Фуко о взгляде. «Зрение и развивается как компенсирующее тактильное (осязательное) чувство: видеть – это “касаться на дистанции”» [11, с. 118].

Соотношение видимого и тактильного может раскрываться также посредством гносеологической методологии. В книге «Производство присутствия» немецкого историка культуры и литературного теоретика Ханса-Ульриха Гумбрехта был брошен вызов господствующей в современной гуманитаристике практике толкования – «практике опознавания и/или присвоения значений» [4, с. 15]. В контексте данной статьи интересен не собственно вариант переориентации гуманитарных наук, который задуман автором, а понимание процесса производства присутствия как главенствующего мотива познания и выражающегося в ином функционировании наук, а именно – эпифании, презентификации и дейксисе. Особенно нам важна первая. Для понимания эпифании, которая может описать нам иной образ встречи с объектом (визуальным – особенно), нежели в субъект-объектном расположении к предмету, разделенному на знак и значение, необходимо уточнить, что эффекты присутствия противопоставляются эффектам значения, то есть такому сосредоточению смысла, работы толкования, которое обращает на себя внимание. Эффект присутствия как пространственное отношение мира и человека обнаруживается в особенном настрое последнего, который Гумбрехт называет «моментами интенсивности». Момент интенсивности, являясь глубоко личным, проявляется «высшей степенью мобилизации обычных познавательных, эмоциональных, может быть даже физических способностей» [Там же, с. 102]. Такая настроенность человека на что-либо в его универсуме порождает эстетическое переживание, которое противопоставляется эстетическому опыту, в котором центральным элементом является толкование. Эстетическое переживание (*Egleben*) возникает при чисто физическом восприятии объекта (*Wahrnehmung*), причем этот объект, по мысли автора, находится за пределами нашего мира повседневности – объект должен быть «иным». Это переживание Гумбрехт оценивает как насильственное. Акт насилия заключается в независимом от нас появлении некоего предмета и сильном действии его на нас. Насилие здесь ни в коем случае «не связано с содержанием этого предмета, но только с его блокированием нашего тела» [Там же, с. 118].

Выше мы выяснили, как оптическое и тактильное может быть соотносено друг с другом: как психологически дополняющие познавательные способности, как способ раскрытия бытия тела в пространстве, как эстетическая установка. Далее рассмотрим, каким образом проблема соотношения тактильного и оптического решается в анализе живописи, так как визуальные исследования во многом опираются на анализ различных видов художественных образов.

Жиль Делез, который уже в постструктуралистской традиции (в смысле – не в рамках феноменологии) провел разбор полотен художника Френсиса Бэкона, явил отличный пример незнакового анализа живописи, тем самым показал новые стороны соотношения визуального и тактильного. Опыт Делеза не используется современными авторами, работающими в рамках визуальных исследований. Объективных причин этому нет. Напротив, особый взгляд Делеза на природу художественного творчества, структуру живописного полотна может во многом обогатить визуальные исследования, которые лишь перерабатывают уже известные факты, концепты и теории смежных дисциплин, а должны «объединить практические сферы и от теории искусства перейти к теории “взгляда”» [13, с. 27].

Весь труд Делеза сосредоточен вокруг одной проблемы – проблемы фигуративности в живописи и противоположных решениях этой проблемы в живописи классической и современной. По мнению французского философа, основанному на творчестве художника Бэкона, живопись должна преодолеть собственный фигуративный, иллюстративный, нарративный характер. Сделать это она может двумя способами: «...либо через абстракцию к чистой форме, либо через экстракцию или изоляцию – к чистой фигуральности» [5, с. 35]. Бэкон избирает второй путь в силу того, что ему «дорога фигура». И, чтобы преодолеть возможность фигуративности, чтобы избежать ситуации, когда на картине начинает завязываться рассказ между несколькими фигурами, художник изолирует фигуру, ограничиваясь лишь фактом. Для чего это важно заметить, будет понятно далее.

Делез говорит «о живописи до живописи», которую практиковал Бэкон. Этой мыслью он хочет подчеркнуть, что живопись (особенно современная) не начинается с белого холста. До живописного акта художник переполнен «фигуративными данностями: фотографиями-иллюстрациями, газетами-нарративами, кино- и телеобразами – физические клише и психические: воспоминания и фантазмы» [Там же, с. 95]. Работа живописца – не трансформировать клише, не использовать их нагромождения, а полностью отказаться от них, выйти из-под их влияния. Один из способов Бэкона сделать это – нанести на холст так называемые «свободные метки» – нерепрезентативные точки, поставленные случайно, подчиняющиеся не замыслу, а руке художника. После зрительный образ рисуется в координатах этих точек и тем самым вырывается из плена клише.

Как может показаться с первого взгляда, живопись решает внутреннюю проблему нарративности посредством изображения абстракции. Делез придерживается абсолютно противоположного мнения. Вообще живопись имеет два вида пространства: оптическое и тактильное. Абстракция как раз и оперирует своими фигурами на оптическом уровне, а тактильных элементов не имеет вовсе. Все элементы абстрактной живописи образуют не диаграмму, а цифровой код. Он может выражаться триадами Кандинского или «пластическим» алфавитом Эрбена. Так, живопись не может воздействовать на чувства. Второй способ развития

абстрактной живописи, когда геометрия картины рушится и глаз уже не может ей следовать. Так работают картины Поллока. В то же время как диаграмма относится к аналоговому языку – языку отношений.

Для Делеза большой вопрос заключается в том, что представляют собой аналоговый и цифровой языки, в чем различие их функционирования. Он не соглашается с двумя существующими точками зрения на эту проблему. Не верно, по его мнению, что аналоговый язык действует через некоторую «очевидность», а цифровому языку всегда нужно учиться. Пример животных опровергает эту гипотезу. Ошибочно считать также и то, что аналоговый язык действует через подобие, а цифровой – через конвенцию.

Философа также беспокоят две стороны взгляда на картину: тактильная и оптическая. При разных подходах к живописи, рассмотрению ее «элементарных частиц», природа восприятия картины меняется. Если цвет и линию трактовать, как структурные элементы живописи, между произведением и смотрящим устанавливаются чисто оптические отношения. Такие предполагает классическая фигуративная живопись. Если под такими элементами понимать штрих и пятно, то с воспринимающим изображением устанавливаются уже другие – ручные или тактильные отношения. Не все так просто, чтобы уложить динамику взгляда в две этих крайности. Между ними существует, как говорит Делез, «несколько ступеней, согласно которым значение руки колеблется: это будут цифровая, тактильная, чисто ручная и гаптическая ступени» [Там же, с. 160] – от большего преобладания руки над глазом к меньшему. Цифровой ступени характерно чисто оптическое пространство, которое задается кодом руки-пальца, которое перемещается в первом согласно зрительным формам. Далее, на следующей ступени, по мысли Делеза, это оптическое пространство дополняется тактильными референтами: глубиной, контуром, моделировкой и другими. Ручная ступень являет нам такую зрительную реальность, которая зрению уже не принадлежит. Здесь зрению дано «бесформенное пространство и безостановочное движение» [Там же, с. 161], сконструированное перемещением руки вопреки оптической логике. Последняя, гаптическая стадия характеризуется не столько большей независимостью руки от глаза, а приобретением глазом функции осязания. Здесь уже сам глаз не видит предметы, а ощупывает их, выстраивая образ. Такой способ видения был характерен для искусства древних египтян и был утерян. У Делеза есть надежда его обретения современным взглядом.

В контексте развития различных состояний взгляда Делезу особенно важна живопись Бэкона. Диаграмма, являющаяся сущностной единицей живописи последнего, как раз показывает нам смену зрительных стадий. Но диаграмма – не элемент живописного полотна, а скорее элемент работы Бэкона-художника. «В целом, закон диаграммы по Бэкону таков: имеется фигуративная форма, в которую вторгается, чтобы запутать ее, диаграмма, а из диаграммы, в свою очередь, выходит форма совершенно иной природы, именуемая Фигурой» [Там же, с. 162]. Диаграмма состоит из цветных пятен, штрихов, Фигура является результатом их сложения. Когда Бэкон рисует птицу, у него выходит человек под зонтом – Фигурой является последнее, а действие диаграммы мы видим в запутывании всех возможностей картины, которые были в голове художника. Действие диаграммы в переходе от тех ручных меток, о которых говорилось выше, к гаптическому зрению.

По сути, гаптическое зрение, то есть не оптическое, а тактильное, ручное внимание, оказанное выше, обязано было прояснить на примере работы художника, как можно видеть руками. Бэкон, ищущий свой путь в живописи, старающийся преодолеть фигуративность, обозначившуюся в искусстве несколько лет назад, пришел к тому, что можно писать не-объекты, пользуясь не-зрением, и, следовательно, воспринимать такие картины посредством вне-зрительной установки. «Присутствие, присутствие – вот первое слово, приходящее в голову перед картинами Бэкона» [Там же, с. 83]. Особенно тесно связан с присутствием истерик, тот, кто одновременно может «навязывать свое присутствие», и тот, кому окружающее сообщает «избыток присутствия». Картины Бэкона проникнуты истерией. Она выражается посредством нарисованных улыбки, крика, упорства тела, желающего совершить действие, но скованное в этом желании. Истерия проявляется в упорстве перечисленных действий. Истерия действует на нервную систему прямо, обходя и делая невозможным репрезентацию и любое изображение. «С помощью живописи истерия становится искусством. Или, скорее, с помощью живописца истерия становится живописью» [Там же].

Что нам может сообщить вышесказанное о визуальной культуре и способах ее изучения? В первую очередь, что данный термин имеет большую степень условности. Артефакты визуальной культуры действуют на воспринимающего не только по зрительному каналу – это во-первых, и средства визуальной информации, по существу, не визуальны – это во-вторых. Из этого следует, что, говоря о визуальной культуре, мы называем ее именно так, противопоставляя культуре текста. Поэтому необходимо обратить наше внимание на гносеологические и аналитические концепты, которые говорят о соощущении – восприятию чего-либо через присутствие, соположение. Это подводит нас к признанию того, что видение не является простым чтением визуальной поверхности – этому выводу мы обязаны современной неиллюстративной живописи, осознавшей этот факт в процессе своего становления. И феноменальный срез визуального опыта, и разворачивание его в конкретном зрительном акте показывают нам, как зрение спускается на уровень чувственности вообще и имеет поэтому с осязанием одну структуру. По этой причине феноменологические подходы, в рамках которых процесс соощущения, ощущения вообще, в визуальных исследованиях будут наиболее актуальны и помогут решить проблемы этой области знания. В частности, феноменолого-герменевтический подход к изучению образа как, среди прочего объекта, имеющего материальное измерение, ложится в основу иконологии образов. «Иконический опыт обладает особой структурой. Визуальность здесь хотя и важная, но всё же не специфическая (даже подчиненная) черта. Образ – это не только иконический знак, пассивно выполняющий навязанную ему функцию специфического означающего. Образ – это и генеративная среда, не только передающая, но и порождающая смысл характерным для неё способом, что служит дополнительным

подтверждением неслучайности и важности темы пространственного измерения образности» [6, с. 119], – подобный подход к изучению образов и визуальности является ведущим в визуальных исследованиях.

Список источников

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 386 с.
2. Баль М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований // Логос. 2012. № 1 (85). С. 212-249.
3. Вирилио П. Машина зрения. СПб.: Наука, 2000. 280 с.
4. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия. Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
5. Делез Ж. Френсис Бэкон. Логика ощущения. СПб.: Machina, 2011. 204 с.
6. Инишев И. Н. Пространственность образности // Топос: философско-культурологический журнал. 2011. № 1. С. 116-125.
7. Маклюэн М. Интервью для Playboy [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mcluhan.ru/articles/marshall-maklyuen-intervyu-dlya-playboy-ch-2/> (дата обращения: 09.12.2017).
8. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука; Gallimard, 1999. 608 с.
9. Пирогов С. В. Горизонты исследования визуального // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2013. № 4. С. 124-131.
10. Савчук В. В. Феномен поворота в культуре XX века // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 1 (10). С. 93-108.
11. Фуко М. Рождение клиники. М.: Академический проспект, 2010. 310 с.
12. Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир. Вильнюс: ЕГУ, 2010. 534 с.
13. Элкинс Дж. Шесть способов сделать визуальные исследования научной дисциплиной // Топос: философско-культурологический журнал. 2007. № 1 (15). С. 26-56.
14. Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 462 p.
15. Mitchell W. J. T. Showing Seeing: Critique of Visual Culture // The Visual Culture Reader. 2nd ed. L. – N. Y.: Routledge, 2001. P. 165-181.

**PERCEPTION OF THE VISIBLE:
RATIO OF THE OPTICAL AND THE TACTILE WITHIN VISUAL STUDIES**

Reutov Anton Sergeevich

*Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University
anton.s.reutov@gmail.com*

The article substantiates one of the topical problems of visual research – the problem of ratio of the visual and the tactile. For this, referring to authoritative opinions of modern scientists, the author characterizes visual culture as medial. In a communicative act (even in the visual one), a material object that is present in reality is of great importance. The tactile and the visual work together in the act of perception and are not always easily discernible. On the basis of Gumbrecht's ideas on changing the methodology of the humanities, the paper explains the process of perception through “production of presence”, juxtaposition of the object and the perceiver.

Key words and phrases: optical perception; tactile perception; synesthesia; visual research; communication; phenomenology; production of presence.

УДК 1:(091)

Дата поступления рукописи: 31.01.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.22>

Статья посвящена осмыслению логоса антропоцентрической свободы, получающего свое выражение в метафизической системе Б. Спинозы. Показано, что вопрос о свободе в новоевропейской метафизике свидетельствует о сугубо метафизическом статусе проблемы, где свобода не может быть редуцирована к свободе воли и выбора. Выясняется понимание субстанциальности человеческого мышления в системе Спинозы. Анализируется методика Спинозы, относящаяся к преодолению чувственно-эмоциональных состояний (негативный аспект понимания свободы). На основе проведенного исследования показано: метафизика оказывается этикой, в которой обосновывается, что деятельность человека имеет ключевое значение для познания, где знание есть свобода.

Ключевые слова и фразы: метафизика; знание; воля; антропоцентрическая свобода; сознание; субстанция; бытие; система; природа; человек.

Торубарова Татьяна Викторовна, д. филос. н., профессор

*Московский государственный технический университет имени Н. Э. Баумана
torubarova@rambler.ru*

ЗНАНИЕ И СВОБОДА КАК ОСНОВНОЙ ЗАМЫСЕЛ «ЭТИКИ» Б. СПИНОЗЫ

Проблема свободы является одной из самых фундаментальных в новоевропейской метафизике. Опыт осмысления данной темы весьма проблематичен, ибо обращен к самому широкому кругу вопросов.